



Ю Р И Й М А Н Н

**КАРПО
СОЛЕНИК
« РЕШИТЕЛЬНО
КОМИЧЕСКИЙ
ТАЛАНТ »**

Критика и эссеистика

Юрий Манн

**Карпо Соленик: «Решительно
комический талант»**

«НЛО»

2018

УДК 792.2.03(47+57)"18"
ББК 85.334.3(2=411.2)51

Манн Ю. В.

Карпо Соленик: «Решительно комический талант» /
Ю. В. Манн — «НЛО», 2018 — (Критика и эссеистика)

ISBN 978-5-4448-1010-1

«Решительно комический талант!» Эта формула принадлежит Гоголю, который так охарактеризовал особенности дарования выдающегося провинциального актера Карпо Соленика (1811–1851). Гоголь предполагал, что Соленик будет исполнять роль Хлестакова на премьере спектакля «Ревизор» в Александринском театре. Если бы это случилось, мы, возможно, знали бы о нем гораздо больше, чем сейчас. Его талант высоко ценили современники – Плетнев, Данилевский, Щепкин, Шевченко. Об актере писали: «Выполняя роли из произведений Грибоедова, Гоголя, Мольера, – Соленик, касательно заслуг своих в этом случае, стоял, быть может, наравне с этими писателями...» Почему актера превозносили? Почему мало изучали до сих пор? Что есть истинный комизм? И почему в России провинциальный театр достиг столь высокого уровня? Книга предлагает ответы на эти вопросы. Ю.В. Манн – литературовед, доктор филологических наук, автор многих книг о русской словесности и театре XIX века.

УДК 792.2.03(47+57)"18"

ББК 85.334.3(2=411.2)51

ISBN 978-5-4448-1010-1

© Манн Ю. В., 2018

© НЛО, 2018

Содержание

Введение	6
Глава I. Провинциальный артист	7
Конец ознакомительного фрагмента.	16

Юрий Манн
Карпо Соленик: «Решительно
комический талант»

© Ю.В. Манн, 2018

© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

* * *

Введение

Каждый, кто знаком с историей первой постановки «Ревизора», состоявшейся 19 апреля 1836 года в Петербургском Александринском театре, знает, сколько заботы и требовательности проявлял Гоголь к подбору состава исполнителей. И, вероятно, многие помнят следующие строки из письма Гоголя одному его черниговскому знакомому: «...Есть в одной кочующей труппе... актер, по имени Соленик. Не имеете ли вы каких-нибудь о нем известий? И, если вам случится встретить его где-нибудь, нельзя ли как-нибудь уговорить его ехать сюда?.. Данилевский видел его в Лубнах и был в восхищении. Решительно комический талант!»¹

Перечитывая эти строки, невольно задаешь себе вопрос: почему мы так мало знаем о Соленике? Быть может, отзыв Гоголя вызван какими-либо случайными обстоятельствами (скажем, преувеличенной оценкой Соленика Данилевским) и не подтверждается другими свидетельствами? Нет, было время, когда о Соленике писали много. И писали, например, так: «Выполняя роли из произведений Грибоедова, Гоголя, Мольера, – Соленик, касательно заслуг своих в этом случае, стоял, быть может, наравне с этими писателями...»²

Наравне с Грибоедовым, Гоголем, Мольером! Даже если такой отзыв не вполне справедлив, художник, вызвавший его, достоин внимания. Но, как мы увидим в дальнейшем, подобные похвалы были не так уж преувеличены, и в этом случае значимость Соленика возрастает во много раз. Он представляет живой интерес для самого широкого читателя. Он заслуживает большего, чем это было до сих пор, внимания исследователей.

Насколько много писали о Соленике в современной ему театральной критике, настолько мало – в последующей научной литературе. Первую попытку собрать материалы об актере сделал дореволюционный театровед, энтузиаст изучения прошлого харьковского театра Н. Черняев; он опубликовал в газете «Южный край» за 1881 год (№ 274) статью, посвященную Соленику. В последующие годы появились два биографических очерка: Ол. Кисиля «Украинский автор Карло Соленик» (Киев, 1928) и М. Дибровенко «Карпо Соленик» (Киев, 1951). Обе работы, особенно последняя, содействовали более правильному пониманию деятельности Соленика, но все же не содержали критического анализа всех имеющихся о нем материалов, не давали творческой биографии актера.

На русском языке за советское время вообще не было издано ни одной работы о Соленике. В общих же работах, посвященных истории театра, Соленику дается очень беглая, скупая оценка – а чаще всего даже не упоминается его имя. Не сказалась ли в этом некоторая инерция исследовательской мысли, привычка держать на примете определенный круг известных, уже «апробированных» фигур? И не беднее ли оттого наше общее представление о зарождении и развитии новых художественных направлений и стилей на русской сцене позапрошлого века?

Девятнадцатый век русского искусства необыкновенно богат, и творчество Соленика тому ярчайшее подтверждение. Мы убеждены, что если не наша книга, то последующие за ней другие работы покажут это наглядно и неоспоримо.

¹ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. XI. С. 34–35. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома (римскими цифрами) и страницы.

² Пантеон. 1852. Т. I. Кн. I. Смесь. С. 34.

Глава I. Провинциальный артист

*Здесь карьер ваш театральный
Разве можно сделать вам?
Наш театр провинциальный,
Смех и горе, стыд и срам!*

Д.Т. Ленский. Лев Гурьч Синичкин

1

В 10–20-е годы позапрошлого века по юго-западным губерниям России и Украины, из Курска в Харьков, а из Харькова в Полтаву, кочевала актерская труппа Ивана Федоровича Штейна – в ту пору это была одна из лучших провинциальных трупп, а сам Штейн – видным театральным деятелем. Родом немец, он соединил в своем характере чисто немецкий педантизм и пунктуальность с самозабвенной, поистине широкой любовью к искусству. Правда, особым актерским дарованием он не блистал, хотя и считался хорошим танцором, мимистом, а по другим источникам – еще и отличным фехтовальщиком. Но зато как антрепренер он долгое время не имел себе равных в провинции. Его серьезное отношение к делу, энергия, любовь к искусству – и это в то время, когда большинство антрепренеров смотрели на театр только с коммерческой точки зрения, – привлекали к нему и артистов, и зрителей.

Штейн не жалел средств, чтобы поставить театральное дело на широкую ногу. В 1816 году в Харькове, где его труппа проводила большую часть сезона, он построил вместительный деревянный балаган. Пригласил к себе лучших артистов, в том числе некоторых из Москвы, завел балетную «школу», в которую выписал мальчиков и девочек прямо из деревни, – и вскоре стал осуществлять такие постановки, что тогдашние театралы долго не могли опомниться от их великолепия и роскоши. Рассказывали, что в пьесе «Ивангое» участвовало до ста человек, причем «все в прекрасных костюмах и при соответствующей обстановке».

Облик Ивана Федоровича Штейна, каким он вырисовывается из воспоминаний современников, вполне совпадает с тем широко известным образом антрепренера из «Собачки», который позднее, со слов М.С. Щепкина, нарисовал Сологуб. Адам Адамыч Шрейн – так видоизменил писатель имя и фамилию Штейна – тоже был пунктуален, деятелен и предан искусству. Он, как хорошо помнит читатель, чуть было не стал жертвой этой своей пунктуальности и наивной веры в закон, чуть было не разорился и не пустил по миру всю труппу, да спас Поченовский, сообразивший, что от произвола городничего никуда не денешься и надо, пока не поздно, пожертвовать и собачкой, и тремя тысячами рублей денег.

Кстати, и нарисованная Сологубом фигура Осипа Викентьевича Поченовского, «трагического актера, оперного певца и первого комика», тоже имела в жизни реальный прототип, а именно Осипа Ивановича Калиновского, с которым Штейн одно время вместе держал антрепризу. Калиновский, по выражению одного современника, был «содержателем себе на уме»; он отличался изворотливостью, ловкостью, хорошо понимал обстановку, умел принаравливаться к властям – и этими своими качествами невольно оказывал Штейну неоценимую поддержку.

Была своя закономерность в том, что не одного замечательного русского актера приводела дорога в труппу Штейна и уж оттуда – на подмостки столичного театра. В 1816 году из Курска в только что открытый новый харьковский театр прибыл М.С. Щепкин, который

прослужил у Штейна несколько лет. Во второй половине 20-х годов в труппу Штейна входил О.А. Петров, впоследствии знаменитый оперный артист, прославленный исполнитель партий Сусанина, Фарлафа, Бертрама. А в самом начале 30-х годов – вероятнее всего, в 1830 году – в труппу Штейна поступил Соленик.

Друг Соленика, харьковский литератор Рымов (его настоящая фамилия А. Барымов), в своих воспоминаниях об актере³ писал: «Неизвестно... какими судьбами, в начале тридцатых годов, попал он (Соленик. – Ю.М.) в труппу Штейна, бывшего содержателя харьковского театра. Поступил он в нее сначала суфлером, но был им, вероятно, недолго». Автор статьи о Соленике, некто И.Н., тоже друг актера, указывал определеннее: «В 1830-м году поступил он в труппу Штейна... в должность суфлера...»⁴ И оба писали, что на подмостки провинциальной сцены Соленика привела глубокая любовь к искусству, к театру.

Последнее обстоятельство, а именно то, что «Соленик... вступил на сцену из любви к искусству»⁵, подчеркивал и Н.И. Костомаров, известный историк, также находившийся в близких отношениях с артистами харьковского театра.

Впрочем, вопрос о мотивах прихода Соленика в театр вряд ли таит в себе какую-либо неясность и не нуждается в увеличении количества аргументов. Куда важнее то, при каких обстоятельствах поступил Соленик на сцену, что предшествовало этому событию, как формировался его творческий облик и т. д. – вопросы, на которые мемуаристы отвечают, к сожалению, крайне скупо. Бедны и противоречивы сведения о детских и юношеских годах будущего артиста; только тщательно сопоставляя и отбирая факты, можем мы наметить основные, главные вехи его биографии⁶.

Карп Трофимович Соленик (или, правильнее, Соленик – как указывает Рымов, располагавший «документами о его происхождении») родился в мае 1811 года в Лепеле. В ту пору это был небольшой живописный городок Витебской губернии⁷, ставший несколькими годами ранее уездным центром. Отец Соленика служил уездным землемером и был по чину титулярным советником. В 1821 году, когда мальчику исполнилось девять лет, он стал вдруг потомственным дворянином: за его прадедом было признано дворянское происхождение, а сам род Солеников, вплоть до шестого поколения, внесен в дворянскую родословную книгу Белорусско-Могилевской губернии.

Долго ли жил Соленик в своем родном городе, мы не знаем. Очевидно, недолго; так, по крайней мере, можно понять из рассказа Рымова, который говорит, что чуть ли не вся жизнь Соленика протекла на Украине, ставшей для него «второй родиной». Известно, что примерно восемнадцати лет Соленик поступил на математический факультет Виленского университета. Он пробыл там недолго, от силы год или полтора, но даже этого небольшого срока было достаточно, чтобы многие современники потом говорили о нем как о человеке образованном – не в пример другим артистам. Университет в Вильно, слывший в те годы «польскими Афинами», давал своим воспитанникам действительно солидные знания, особенно в области естественных и математических наук. Но, конечно, не столько широтой образования Соленика объясняются эти почтительные отзывы о нем, сколько скудностью образования других актеров, в том числе и тех, которые оканчивали Петербургское театральное училище. К воспитанникам последнего

³ Рымов К.Т. Соленик, замечательнейший провинциальный актер // Пантеон. 1852. Т. I. Кн. I. Смесь. С. 31–37.

⁴ И.Н. Харьковский актер Карп Трофимович Соленик // Москвитянин. 1852. Т. I. № 1. Отд. VII. С. 22–28. Кто является автором этой статьи, установить не удалось. М. Дибровенко без достаточных на то оснований приписывал статью Н.И. Надеждину, считая, что И.Н. – это инициалы Надеждина, данные в обратном порядке (см.: Дибровенко М. Карло Соленик. Киев, 1951).

⁵ Автобиография Н.И. Костомарова. М., 1922. С. 166.

⁶ Содержательная биография Соленика – в кн.: Плетнев А. У истоков Харьковского театра. Харьковское книжное изд-во, 1960.

⁷ Рымов ошибочно написал: «в городе Лепле Могилевской губернии». Его ошибку исправил уже И.Н.

принадлежал А. Алексеев, служивший одно время вместе с Солеником и писавший, что ум и «солидное образование» выделяли Соленика среди других актеров.

Мы знаем только одно свидетельство, которое противоречит сказанному: в 1841 году харьковский литератор А. Кульчицкий писал: «Добро б еще Соленик пренебрегал своими дарованиями, человек без образования; а то и лучшие люди пропадают здесь... Кронеберг Андрей, недалеко ходить. Бездельник, разбойник, винопийца!»⁸ Но и это свидетельство может быть понято только в контексте. Кульчицкий сопоставляет Соленика с Андреем Кронебергом, сыном знаменитого профессора Ивана Кронеберга, человеком большой учености, знатоком и переводчиком Шекспира. Где ж идти с ним в сравнение Соленику с его столь кратковременным пребыванием в университете!

Что заставило Соленика уйти из Виленского университета? И Рымов, и – более определенно – другой мемуарист, И.Н., утверждают, что такой причиной была именно страсть к театру, пробудившаяся в нем еще на университетской скамье. Современный исследователь М. Дибровенко выдвинул иное объяснение: после разгрома польского восстания 1830–1831 годов и закрытия Виленского университета, явившегося одним из очагов восстания, Соленик в числе других студентов был переведен в Харьковский университет; но продолжать учение он не стал и поступил суфлером в труппу Штейна. Объяснение интересное, однако полное отсутствие доказательств не позволяет нам пока перевести его из области предположений в область установленных истин. Да и известным фактам это утверждение противоречит: так, например, распоряжение о закрытии Виленского университета было отдано 1 мая 1832 года, Соленик же, по указанию мемуариста И.Н., поступил в труппу Штейна еще в 1830 году.

...Итак, совсем еще зеленым юношей, с небольшим жизненным опытом, но зато с необычным для актера того времени образованием и неистощимой любовью к искусству, сделал Соленик свой первый шаг в театре. Он должен пока довольствоваться скромной ролью суфлера. Но вот и с ним происходит такой же случай, какой дал русскому и мировому театру не одного замечательного актера: неожиданно заболевает один из участников спектакля и, за неимением других подходящих лиц, роль поручают суфлеру – он-то, как никто, знает текст и, на худой конец, может выручить. Но суфлер не только «выручает», в нем вдруг открывается яркое, самобытное дарование – он собирает обильную дань рукоплесканий – и вот уже все поражены и говорят о рождении нового таланта. Именно так произошло с Солеником. «Однажды, – пишет И.Н., – по внезапной болезни одного из актеров – он взял сыграть роль в какой-то комедии, и роль довольно значительную». В Соленике «заметили талант», и «он переменял должность суфлера на актера».

Случилось это между 1830 и 1832 годами, потому что с начала 1832 года имя Соленика как актера харьковской труппы уже начинает появляться на афишах. Рымов говорит, что он располагал «харьковской театральной афишей 1832 г.» (мы можем датировать ее более точно – началом 1832 года, потому что со второй половины этого года труппа Штейна выступала в Курске), где имя Соленика встречается дважды: он исполнял роль слуги Провора в комедии «Неслыханное диво, или Честный секретарь» и суфлера Шепталова в пьесе «Странное представление, или Сюрприз публике».

Из этих двух пьес наиболее интересна первая – комедия Н.Р. Судовщикова «Неслыханное диво, или Честный секретарь». В начале позапрошлого века она пользовалась большой популярностью и считалась одной из лучших пьес русского репертуара. Часто ставилась она и в театре Штейна. В рамках классицистической комедии «Неслыханное диво...» давало довольно резкую сатиру на царскую администрацию, на систему правосудия, а вернее кривосудие, как это отчетливо было видно уже из фамилии главного героя – Кривосудова, «недавно пожалованного в председатели». Роль Провора, слуги Кривосудова, которую исполнял Соленик, явля-

⁸ В.Г. Белинский и его корреспонденты: Сб. М.: Всесоюзная гос. б-ка им. В.И. Ленина, 1948. С. 130.

лась одной из наиболее сложных в пьесе. Провор внешне подобострастен по отношению к Кривосудову, льстит ему и притворно жалеет, а в душе ненавидит своего господина и всячески старается помешать выполнению его планов. Но он противодействует Кривосудову не как добродетельный слуга-резонер, который переходил обычно из одной обличительной комедии в другую. Это один из тех глубоко типичных образов слуги, который, будучи себе на уме, хорошо знает цену своему господину и умеет при случае поворачивать дело «на свой салтык». Словом, этот образ занимал видное место в комедии и предоставлял Соленику возможности для проявления его комического, сатирического дарования.

Дальнейшие шаги Соленика на сцене связаны со следующим важным событием.

Как уже говорилось, летом и осенью 1832 года труппа Штейна выступала в Курске. Приохоченные к театральным зрелищам еще Щепкиным, который начинал здесь свой творческий путь, куряне тепло принимали артистов. Обширный театральный зал, помещавшийся в доме Дворянского собрания, в центре города, никогда не пустовал. Приближалась зима, крещенская ярмарка – время, когда труппа Штейна возвращалась обычно в Харьков, но на этот раз курское общество, которое «сильно хотело иметь театр», всеми силами пыталось удержать актеров. Однако Штейн настоял на возвращении. И тогда в его труппе произошел раскол: главные силы вместе с балетом уехали в Харьков, а в Курске осталась только небольшая часть: старые актеры Завадский, Тарасов и несколько молодых, в том числе Рыбаков (выступавший еще под псевдонимом Львов) и Соленик. Возглавил труппу драматический артист Л.Ю. Млотковский, которому в скором будущем предстояло сделаться одним из выдающихся русских антрепренеров, достойным преемником Штейна. Вместе с Млотковским в труппу вошла его жена, актриса Л.И. Острякова-Млотковская.

Обо всех этих подробностях раскола мы знаем со слов журналиста и драматурга С.И. Турбина, очевидца описанных событий⁹. Кроме того, переданные им факты и сама дата раскола подтверждены рассказом другого курского старожила, «старого театрала»¹⁰.

О том, какое место в новой труппе занял Соленик, мы также узнаем из воспоминаний С. Турбина и «старого театрала». В труппе Млотковского, говорит Турбин, «Львов (то есть Рыбаков. – Ю.М.) оказался трагиком, Соленик комиком и типическим актером в малороссийских пьесах...». «Официально Соленик считался комиком, – пишет „старый театрала“, – но так как новая труппа была очень мала, то ему пришлось играть все без разбора, и во всем он нравился и скоро сделался любимцем публики». И оба мемуариста подчеркивают, что переход в новую труппу означал решительную перемену в сценической судьбе Соленика; до раскола, отмечает «старый театрала», «Соленик в труппе Штейна был суфлером, да изредка являлся на сцене в качестве 4-го и 5-го воина, гостя, одного из народа, короче, в ролях без речей, а если и с речами, то самыми малословными».

Надо сказать, что последнее утверждение содержит в себе значительную долю преувеличения и противоречит известным нам фактам. Неверно, что Соленик был у Штейна только «суфлером и на выходах». Роль Провора, в которой Соленик выступал в 1832 году, за несколько месяцев до раскола, являлась, как мы видели, весьма существенной ролью в пьесе. Вспомним, что и первая роль Соленика, когда он заменил заболевшего актера, была, по утверждению И.Н., «довольно значительной». Штейн с его большой любовью к искусству, готовностью поддержать молодых актеров не мог не обратить внимания на Соленика. Но то верно, что с расколом и переходом в новую труппу перед молодым актером открылась куда более широкая и свободная сценическая дорога.

Чтобы правильно понять этот факт, надо помнить о тех трудностях, которые вставали обычно перед начинающим актером – особенно в провинциальной труппе. Выдвижение такого

⁹ См.: Турбин С. Николай Хрисанфович Рыбаков // Театральная газета. 1876. № 134.

¹⁰ См.: Из воспоминаний старого театрала // Суфлер. 1880. № 43.

актера почти всегда в какой-то мере ущемляло интересы местной знаменитости, занимавшей сходное с этим актером амплуа, и антрепренеры не хотели, а подчас и не могли идти на это. В труппе Штейна уже было несколько талантливых комических актеров – в первую очередь должен быть назван Жураховский, служивший у Штейна еще вместе со Щепкиным: он был замечательно хорош в многих комических, а кроме того, и в «малороссийских», как тогда говорили, ролях и, по единодушному мнению мемуаристов, пользовался любовью публики. После раскола Жураховский уехал вместе со Штейном в Харьков, и молодой Соленик сразу же занял в новой труппе его место. Недаром С. Турбин подчеркивал, что уже в первых спектаклях Соленик «поразил Жураховского и тоже оказался превосходным Тарабаром» (это была роль Жураховского в «Днепровской русалке»).

Как складывалась дальнейшая судьба молодого артиста? Она была тесно связана с успехами новой труппы, которой куряне неизменно оказывали теплый, радушный прием. Дела Млотковского с каждым годом шли лучше и лучше. Этого нельзя сказать о содержателе харьковского театра Штейне: он все более увязал в долгах; на него все явственнее наступала угроза разорения, и наконец около 1835 года он должен был покинуть Харьков. 15 июля 1835 года, едва в Харькове простыл след Ивана Федоровича Штейна, курский городничий обратился к харьковскому губернатору с прошением разрешить содержателю курского театра Млотковскому, который своей труппой доставил публике большое удовольствие, открыть театр в Харькове¹¹. Разрешение было получено, и к лету 1836 года труппа Млотковского переехала в Харьков. Она расположилась в том же деревянном балагане на Сумской улице, в котором два десятилетия подряд давала спектакли труппа Штейна.

Вместе с Млотковским в Харьков приехал Соленик – приехал в город, где он начинал свой путь провинциального артиста.

2

Провинциальный артист... Нужно, чтобы это понятие ожило, обрело свои реальные контуры, – только тогда можно конкретно представить себе те условия, в которых развивался талант Соленика.

Была в русском водевиле первой половины XIX века излюбленная тема: провинциальному артисту, всю жизнь мыкавшему горе и сносившему оскорбления, вдруг удастся покарать своих притеснителей и добиться успеха... Видно, немало пришлось испытать ему и в реальной действительности, если возникла эта своеобразная сказка об актерском счастье!

Мы знаем о тяжелом положении, в которое были поставлены в ту пору артисты столичных театров, – положение провинциальных артистов не могло идти с ним ни в какое сравнение. Вдесятеро возрастала их зависимость от произвола властей – городничего, полицмейстера, губернатора, наконец просто от какого-нибудь князя или графа, избравшего провинциальный театр объектом своего покровительства. Плотнее сжималось вокруг артиста кольцо предубеждений и предрассудков, заставлявших обывателей видеть в нем лишь жалкого «комедианта», «штукаря» и если не совсем «басурманина», то, во всяком случае, существо не вполне полное, второразрядное. Наконец, и сама актерская среда в провинции была в общем куда мельче, пестрее, случайнее:

Иной злодей недоучился –
Куда? В актеры норовит!
Иной все прожил, разорился –

¹¹ На этот документ указал М. Дибровенко (Указ. соч.). Таким образом, выясняется, что переезд труппы Млотковского в Харьков состоялся не в 1833 г., как считал Черняев (Южный край. 1881. № 2749), а лишь двумя годами позже.

Пойду в актеры, говорит!
Чиновник – тот в беду попался,
В актеры с горести идет!
Купец – пропал, проторговался,
И тот уж в актеры ползет!¹²

Это был тернистый, неблагодарный путь – путь провинциального актера. Его выбирали часто с отчаяния, с горя – как меньшее зло. Были и такие, которых увлекала перспектива «легкого заработка» и доступной славы, но очень скоро они понимали, чего стоит на провинциальной сцене и то и другое. Юношеские надежды рассеивались, оставались только разочарование, усталость и вечно раздраженное, легко уязвимое самолюбие.

«Надо также знать, – писал в 1845 году в статье „Тайны русских провинциальных театров“ водевилист Н. Коровкин, – что ни одному самолюбию нет столько средств наносить раны, как самолюбию артиста»¹³. Распределение ролей, из которых одни считались выигрышными для артиста, а другие заставляли его оставаться в тени, на втором плане; назначение количества репетиций; назначение жалованья и бенефисов – все это предоставляло неограниченные возможности для произвола и обычно крайне болезненно, тяжело переживалось актером. А сколько существовало более мелких причин и поводов для ущемления его интересов: необъективный отзыв в театральной рецензии, оскорбление со стороны какого-нибудь подгулявшего купца или помещика, наконец просто кривой взгляд, брошенный покровительствующим труппе «любителем искусства»...

Очень редко несправедливости и гонения находили отпор в среде провинциального актерства. Это объяснялось и его неопределенным юридическим положением и тем, что вербовалось провинциальное актерство главным образом из людей низших сословий. Немало среди них было и вчерашних крепостных (известно, например, что по смерти графа Каменского, владельца крепостной труппы, множество отпущенных им на волю артистов заполонило собой провинциальную сцену; они так и слыли под названием «Каменьщины»¹⁴). От актерской провинциальной среды «пахло рабом», как хорошо сказал П.М. Медведев, долгие годы служивший на провинциальной сцене: «Могли ли они, еще близкие к рабству, отстаивать свои человеческие права?»¹⁵ Только во вспышках своеобразного актерского озорства, когда актер вдруг выкидывал на сцене какую-нибудь шалость и тем приводил в неопишное изумление и зрителей и антрепренера, находило себе выход его застарелое недовольство и раздражение...

Зависимое положение провинциального театра, пестрый, подчас случайный, состав труппы, невзыскательность публики – все это позволяет понять, почему на провинциальной сцене дольше держались обветшалые, устаревшие приемы игры.

М.С. Щепкин вспоминал, «в чем состояло, по тогдашним понятиям, превосходство игры»: «Его видели в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче и почти каждое слово сопровождалось жестами... Или еще: когда, например, актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время за правило поднимать правую руку и таким образом удаляться со сцены... Вот чем был театр в провинции сорок лет назад и вот чем можно было удовлетворить публику»¹⁶.

¹² См.: Григорьев П.И. Макара Алексеевич Губкин. 1913. С. 33.

¹³ Репертуар и Пантеон. 1845. Т. IX. С. 609.

¹⁴ См.: Розен Е. Записки правоведа: Рукопись, тетрадь № 15, архив ГЦТМ им. Бахрушина.

¹⁵ Медведев П.М. Воспоминания. Л.: Academia, 1929. С. 138.

¹⁶ Михаил Семенович Щепкин: Сб. М.: Искусство, 1952. С. 114–115.

Эта столь полно описанная Щепкиным манера классицистической (а точнее говоря, ложноклассицистической) игры давала о себе знать в провинции не только «сорок лет назад», то есть в 10–20-е годы, но и значительно позже. И в годы, когда начинал свою сценическую деятельность Соленик, можно было услышать напыщенную декламацию, сопровождаемую конвульсивными жестами, и странные всхлипывания, известные под именем «драматической икоты», и многие другие подобные эффекты. Правда, отношение к этим эффектам стало уже существенно меняться и они постепенно переставали считаться атрибутами образцовой манеры игры – однако держались они на провинциальной сцене еще очень цепко. В 1840 году рецензент журнала «Репертуар» вынужден был прочитать провинциальным артистам докучливую нотацию «касательно одного обыкновенного на сцене обстоятельства», убеждая актеров не тарачить «глаза на зрителей, когда говорят многие места из своих ролей», «заставлять нас забываться естественностью своих жестов, а не частым, неуместным оборачиванием туловища к зрителям, что делает актеров отверженцами и сцены и театральной залы» и т. д.¹⁷ Таких увещаний можно было встретить немало.

«Репертуар» и другие столичные издания охотно и часто подсмеивались над провинциальными «служителями Талии и Мельпомены». Гораздо реже можно было встретить на их страницах статьи, проникнутые действительным пониманием всех трудностей и бед, через которые приходилось пробиваться провинциальному актеру. Автор одной из таких статей, некто М.К., писал проникновенно, с большой сердечной болью:

«Мне пришло невольно на мысль положение провинциального актера. В самом деле, эти бедные актеры переходят из города в город, из труппы в труппу, меняя так же часто содержателей, как костюмы и роли; они редко, очень редко бывают вознаграждены... в каком-то чаду проходят дни, годы, а наконец и сама жизнь. И бедный провинциальный актер, вечный поденщик и работник, промучившись с полвека, умирает наконец, подавленный ярмом нужды, в какой-нибудь богадельне, забытый, покинутый...

Вот вам положение провинциального актера; как же порицать его, как же судить и осуждать?.. Когда ж ему мечтать о славе, об известности, о развитии таланта?.. Если бы он стал заниматься этими химерами, он умер бы с голоду. И почему знать, сколько светлых, сколько ярких, живых и юных талантов погибло, и погибло невозвратно на этих подмостках провинциальной сцены!.. Не всякому таланту приходится разорвать эти пути... Одному гению нет препон, одному гению нет преград!..»¹⁸

К тем немногим, кого не в состоянии были удержать эти «преграды» и «препоны», принадлежал К.Т. Соленик.

3

Во второй половине 30-х годов происходит стремительное развитие таланта Соленика, стремительный взлет его славы. Мы знаем несколько красноречивых свидетельств, в которых нашел отражение этот процесс.

Одно из первых таких свидетельств – отзыв Н.В. Гоголя, который теперь мы приведем полностью. Вот что писал он 21 февраля 1836 года из Петербурга своему знакомому, черниговскому помещику Н.Д. Белозерскому: «Собираюсь ставить на здешний театр комедию. Пожелайте, дабы была удовлетворительнее сыграна, что, как вы сами знаете, несколько трудно при наших актерах. Да кстати: есть в одной кочующей труппе Штейна, под дирекцию Млотковского, один актер, по имени Соленик. Не имеете ли вы каких-нибудь о нем известий? И если вам случится встретить его где-нибудь, нельзя ли как-нибудь уговорить его ехать сюда? Ска-

¹⁷ Репертуар русского театра. 1840. Кн. VII. Отд. 4. С. 5.

¹⁸ Репертуар и Пантеон. 1844. Кн. 10. Театральная летопись. С. 35.

жите ему, что мы все будем стараться о нем. Данилевский видел его в Лубнах и был в восхищении. Решительно комический талант! Если же вам не удастся видеть его, то, может быть, вы получите какое-нибудь известие о месте пребывания его и куда адресовать к нему».

По настойчивому тону письма видно, какое значение придавал Гоголь этой просьбе. Еще бы! Для него в ту пору не было более важного дела, чем готовящаяся в Александринском театре премьера «Ревизора», и он, мечтая о подборе наилучшего ансамбля, хотел пригласить Соленика для участия в этом спектакле – по всей видимости, в роли Хлестакова.

Однако интересно выяснить, когда друг писателя А.С. Данилевский видел Соленика? Иначе говоря, к какому периоду деятельности Соленика должен быть приурочен и отзыв Данилевского, и, с его слов, отзыв Гоголя?

Из письма Гоголя явствует, что Данилевский видел Соленика в Лубнах. Это значит, что он мог видеть его в августе, потому что спектакли в Лубнах давались во время ярмарки, открывавшейся 6 августа, в день Преображения. Но в каком году это произошло?

Данилевский бывал на Полтавщине летом 1831 и 1832 годов, но он еще не мог тогда видеть Соленика как актера «труппы Штейна, под дирекцию Млотковского». До раскола, то есть до конца 1832 года, Млотковский был известен только как актер.

Следующую поездку на Полтавщину Данилевский предпринял вместе с Гоголем летом 1835 года. В родных местах друзья не все время проводили вместе; сохранилась записка Гоголя, в которой он просит Данилевского «уведомить в случае какого-нибудь изменения по части нашего выезда, то есть если он продвинется подальше воскресения»¹⁹. Записку датируют первыми числами августа. Это было как раз время открытия очередной ярмарки в Лубнах. В те дни, когда Гоголь в родной Васильевке работал над пьесой «Альфред» и готовился в обратную дорогу, Данилевский посетил ярмарку в Лубнах и однажды увидел игру Соленика... Это было, повторяем, в августе 1835 года, то есть после образования труппы Млотковского, но еще до окончательного выезда Штейна из Харькова. Поэтому оказалась возможной такая фраза – «в одной кочующей труппе Штейна, под дирекцию Млотковского» – труппа последнего еще воспринималась как часть труппы Штейна или как зависимая от него.

В середине августа того же года Гоголь и Данилевский покинули родные места. Рассказал ли Данилевский своему другу о Соленике тотчас после ярмарки или же несколькими месяцами позже, в Петербурге, когда писатель был уже захвачен хлопотами по постановке «Ревизора», – мы не знаем, да это и не так важно. Несомненно одно: Данилевский, приведенный «в восхищение» игрой Соленика, говорил о нем Гоголю так горячо, убежденно и обстоятельно, что тот написал о приглашении артиста не как о возможном, а как о вполне решенном им факте – как будто бы он видел его игру своими глазами. Кстати, Гоголь и сам намеревался написать Соленику, едва только станет известно, «куда адресовать ему».

Прошло каких-нибудь четыре года с начала сценической деятельности Соленика и три года со времени раскола, выдвинувшего его в число ведущих артистов труппы Млотковского, а уже талант его – «решительно комический талант», по определению Гоголя, – разворачивается во всю свою мощь, и автор «Ревизора», не колеблясь, приглашает его на сцену Александринского театра. К слову сказать, это первая из известных нам попыток переманить Соленика на столичную сцену. Однако то ли корреспондент Гоголя Белозерский не смог связаться с артистом и передать ему просьбу писателя, то ли сам Соленик отказался, но намерение Гоголя осталось невыполненным. Позднее в отношении Соленика была предпринята не одна такая попытка. И кончались они, как правило, столь же неудачно...

Отзыв Гоголя о Соленике интересен еще в другом отношении. Приведенные выше замечания Рымова, Турбина, «Старого театрала» и других об игре Соленика хотя и относятся к более раннему времени, к началу его творческого пути, но сделаны ретроспективно, спустя

¹⁹ Гоголь Н.В. Указ. изд. Т. XIV. С. 288.

много лет и содержатся в их воспоминаниях. Отзыв же Гоголя – это хронологически первое из всех известных нам свидетельств о Соленике, сделанное еще до того, как имя артиста попало в печать.

Следующим ярким фактом в творческом развитии Соленика явилось успешное выступление его в одном спектакле со Щепкиным.

В 1837 году – в последних числах августа, как это можно установить по официальным отчетам «Северной пчелы»²⁰, – в Вознесенске состоялся большой смотр войск, на который прибыла царская фамилия, чуть ли не весь генералитет, многочисленные иностранные гости²¹.

Антрепренер Ерохин пригласил для участия в празднествах Щепкина и Соленика, которые и выступили вместе. К сожалению, пространные корреспонденции из Вознесенска, с дотошной обстоятельностью сообщавшие о маневрах, парадах, пышных балах, обедах, наградах, иллюминации, наконец о выступлении «до двух тысяч музыкантов и трех тысяч песенников-кантонистов» на дворцовой площади, – ни единым словом не обмолвились о спектаклях труппы Ерохина. Мы знаем о них только из скупых строчек воспоминаний Рымова: «В 1837 году был он (то есть Соленик. – Ю.М.) в Вознесенске... и играл (в труппе Ерохина) вместе с Щепкиным. Внимание публики к нашему артисту было так же велико, как и к московскому... Одно значительное лицо, заметив блестящее дарование Соленика, предлагало ему свое покровительство и приглашало его на петербургскую сцену. „Нет, ваше сиятельство, отвечал Соленик, я малороссиянин, люблю Малороссию, и мне жаль расставаться с нею“». Это была уже вторая из известных нам попыток переманить Соленика на столичную, петербургскую сцену...

²⁰ Северная пчела. 1837. № 192 и следующие номера.

²¹ Записки дочери Николая I великой княгини Ольги Николаевны передают размах готовившегося события. «Множество Высочайших Особ и Принцев из заграницы уже прибыло туда; между ними также Принц Карл Баварский и с ним его племянник Принц Лейхтенбергский» (Николай Первый и его время: Документы, письма, дневники, мемуары, свидетельства современников и труды историков / Сост. и автор коммент. Б.Н. Тарасов. М., 2000. Т. 2. С. 169).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.